©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

naturale che ha Longanesi di dare le figurazioni sue; a lui basta poco per trasferire nel colore i luoghi delle sue ossessioni. E *colore* anche stavolta vuol dire sentimento delle cose, circolo vitale d'una visione.

In pittura c'è chi viaggia comodamente dopo una vita di studio, di logoramenti e di patèmi; chi trotta a piedi con la sicurezza di arrivare sempre in tempo alla stazione di confine; e chi, come Longanesi, resta in casa a lume di candela, a scoprire che la pittura è una quistione di sentimento. Anzi di dignità. Spesso la *pittura* visita proprio coloro che viaggiano in poltrona dentro la propria stanza.

LIBERO DE LIBERO.

MOZART E LA MORTE. UN PROBLEMA DI CRITICA.

A celebrazione del 150° anniversario della morte di Mozart Victor De Sabata ha diretto nella chiesa di S. Maria degli Angeli di Roma una spettacolare esecuzione di quella *Messa di Requiem* ch'Egli chiamò il suo canto funebre e che racchiude e ci tramanda l'ultimo palpito del suo gran cuore.

Le singolari e in apparenza misteriose circostanze tra cui nacque questo estremo lavoro, il dramma dell'agonia di cui fu testimone e partecipe, la sua stessa frammentarietà ed incompiutezza, conferiscono a questa musica postuma, tutta intrisa di morte, un alone di suggestione romantica che ha non poco contribuito a renderla così nota e famosa.

È come se Mozart, già inebbriato di canto nel cielo azzurro ridiscendesse al richiamo della morte sulla terra e ci rivelasse, affratellato dal comune destino, tutta la sua umanità dolorosa, il suo volto senza più velo di sorriso.

Mai quanto ora, infatti, sembra che ci sia dato di accostarci al mistero della sua creazione, di poter finalmente scorgere per tale rarissima corrispondenza tra la sua vita e la sua arte il rapporto creativo tra materia e forma, che peraltro, quando per materia s'intenda la sua vicenda biografica, non solo quasi totalmente ci sfugge nelle opere precedenti ma i cui termini ci appaiono sovente in aperta inconciliabile contraddizione.

Qui, lo sentiamo, fu la dolorosa realtà umana che diede impulso all'attuarsi dell'espressione artistica: qui egli non sperimenta nè evoca sentimenti, vivendoli senza viverli, come quelli dei mirabili personaggi delle sue opere: ora è Lui stesso al centro del dramma, è consapevole di soffrire quell'angoscia come sua, di provare come sua quella speranza che il canto esprime, di comporre per sè, come egli affermava, questo *Requiem*.

In alcune pagine infatti si è particolarmente tentati di riconoscere la trasformazione di uno stato d'animo vissuto in vita poetica; così nello spunto iniziale del *Dies Irae* in cui il canto si svolge entro l'ambito armonico di ampî accordi, che mediante la loro articolazione ritmica si distendono simili alle grandi pennellate di un affresco; così nei drammatici accenti del *Rex tremendae majestatis*, nella nostalgica intimità del *Recordare* e nel ritmo aggressivo del *Confutatis maledictis* che si placa poi, attraverso una modulazione cromatica nell'estatico ed aereo « voca me ».

Ed è soprattutto in quelle prime ed ultime otto battute del *Lacrimosa* (anche la sua estrema effusione musicale appare modellata su di un aureo canone ritmico) che « si vede l'affanno.... si sentono il sussurro e il sospiro espressi dai primi violini » com'Egli scriveva nel tempo felice del *Ratto dal Serraglio* a commento di un'aria di quell'opera.

Ma ora il canto nasce da un'oscura profondità, si snoda sommosso tra le misteriose pause che sembrano riassorbirlo e dalle quali riemerge senza perdere di continuità, gradatamente si potenzia, prende corpo sonoro, si eleva sino a raccogliersi in una ultima vibrante tensione.

A questo estremo anelito, che sembra raggiungere il sommo della scala che Giacobbe vide ascesa dagli Angioli, Egli abbandonò il suo Spirito.

La Morte, di cui nelle ultime ore Egli diceva di avvertire il *senso* sulle labbra, quasi lo avesse baciato, lo arrestò a quella immagine di resurrezione, simbolo della sua eterna vita.

Se il conoscere le particolari circostanze biografiche in cui venne composta quest'opera può agevolarne lo studio e l'interpretazione, sarebbe tuttavia molto dannoso ad una più profonda comprensione dell'opera attribuire a quegli elementi esterni, di cui peraltro Mozart stesso subì tutta la suggestione (come ci testimonia la sua lettera all'abate Da Ponte) un'importanza determinante rispetto a quel canto che, seppur raggiunge in questa come in altre musiche a lei vicine nel tempo una particolare profondità d'espressione, sgorga tuttavia dallo stesso cuore, che palpita in tante altre opere precedenti e di cui ogni omologo con la vita ci sfugge.

©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

Non può essere quindi quel rapporto, del resto incommensurabile che ci permetterà di determinare l'origine e il carattere della sua ispirazione. E lo stesso *Requiem*, nelle parti sicuramente compiute in ogni particolare da Mozart come nell'*Introito* e nel *Kirie*, ci mostra su quale piano la personalità poetica del compositore si muova e come la musica non ci rimandi mai alla vita da cui non trasse origine e cui tanto meno si collega nel presunto rapporto da causa a effetto.

La grande ed elaborata fuga (questa forma era divenuta in quegli ultimi anni il suo modo favorito d'espressione) che si svolge sul testo del *Kirie*, con il suo tema e contro soggetto derivati dal Messia di Haendel sta a contraddire tanto quelli che ritengono quella musica nata con la parola e dalla parola, quanto coloro che giudicano Mozart il rappresentante, sia pure il più alto, del puro formalismo e della sublimazione del mestiere.

L'impeto drammatico e un possente palpito umano organizzano in una meravigliosa unità tutte le parti sapientemente articolate di quella architettura sonora e le vivificano creando un'opera d'arte in cui l'astratto tecnicismo vi è tanto estraneo quanto ogni rispondenza biografica e letteraria.

Ed i frammenti sopra ricordati, che sembrano fiorire sulla dolorosa esperienza umana non meno se ne staccano, trasfigurati dall'arte.

* * *

Fu sforzo costante della critica di caratterizzare l'arte di Mozart secondo i due schemi sopra esemplificati. In base a quelle due opposte concezioni estetiche si cercò, alternativamente e con infinite varianti, di determinare la natura e l'essenza della sua espressione, che per gli uni sorgeva da un substrato passionale, già romantico, da un contenuto sentimentale in diretto rapporto con le vicende della sua vita e del suo tempo, per gli altri consisteva in una elaborazione puramente formale della materia sonora, senza alcuna analogia con quanto potesse esistere fuori del piano musicale.

Ma l'arte di Mozart non si lascia così facilmente racchiudere entro i rigidi confini di quelle due interpretazioni, ciascuna delle quali pone l'accento su di un aspetto della verità, ma in pari tempo fa sorgere l'evidenza dell'opposto, sicchè mentre sembrano integrarsi l'una con l'altra, si confutano e si contraddicono a vicenda.

Per meglio determinare il carattere dell'ispirazione mozartiana non rimarrà dunque che ripresentarci il problema, tralasciando quegli schemi tradizionali, che vedemmo inadeguati a penetrare nella sua totalità quella grande natura spirituale.

* * *

A Mozart fanciullo la musica sembrò subito rivelarsi nella sua più intima essenza, libera da concetti, ignara dei dissidi tra sogno e realtà, quasi immagine di quella età serena; e penetrò quale elemento consunstanziale nella sua natura, si stabilì al centro della sua vita.

Sul principio nell'infantile spontaneità e immediatezza Egli potè ignorare di fare dell'arte. I suoni costituirono sino da allora la sua unica realtà spirituale e divennero il mezzo sempre più diretto della sua espressione, rivelandogli le segrete corrispondenze che si trovano nelle fibre del cuore umano: e ben presto Egli ne ebbe chiara coscienza.

I suoi lunghi viaggi di fanciullo prodigio attraverso l'Europa, i cui itinerari ci mostrano come Egli potè prendere contatto con tutti i maestri, con tutte le musiche e con tutte le forme, gli acuirono il senso di quel grande potere della vita che è l'arte e gli accesero quell'entusiasmo di ricerca di apprendimento e di conquista per cui ogni nuova espressione potè trasformarsi in fonte di ispirazione poetica. È in quel fervore, che divenne intimo e profondo sentimento, in quell'entusiasmo di studio e di lavoro, mediante cui Mozart realizzandosi come esperienza artistica si realizzava come totalità di vita, che consiste la materia viva della sua arte.

Egli sembra di volta in volta riconoscere in quei sempre nuovi modelli l'ideale perseguito, tanto ne è viva e completa l'assimilazione delle leggi interne, e rivivere le più disparate forme quali l'incipiente sinfonismo tedesco e la vocalità italica, di cui concilia i contrari, creando una nuova unità timbrata dal suo accento personale: la tecnica diviene una disciplina che accresce la potenza attiva dell'arte, il mestiere si trasforma in processo vitale artistico.

Un desiderio sempre acceso lo spinge, come il suo *Don Giovanni*, ad attrarre a sè dal mondo esterno quanto gli sembrò degno del suo amore: quegli incontri (Cristiano Bach, Schubert, Padre Martini, Sanmartini, Michele Giuseppe Haydn) quelle illuminazioni (la musica italiana, le opere di Haendel, di Glück e di Giovanni Sebastiano Bach) costituirono la parte più viva

©Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo -Bollettino d'Arte

e reale del suo dramma biografico, le sue più belle ed appassionate avventure, che sebbene localizzate nello spazio e nel tempo si svolsero tuttavia nella sfera purissima dello spirito.

Anche se Egli potè credere, nella sua umiltà, di seguire quegli insegnamenti, di riprodurre semplicemente quei modelli, noi, meglio, in questo riconosciamo lo stimolo efficace al porsi in atto dell'esperienza artistica, che così ardentemente sollecitata dall'ideale, ansioso di attuarsi, creò un mondo adeguato alle sue nuove necessità interiori.

In questa sfera che è di altra natura e sta in diverso rapporto di dimensioni rispetto alla realtà sensibile, l'arte di Mozart si attuò, libera, misteriosa nella sua chiarezza, autosufficiente; e tuttavia manifestando una somiglianza ineffabile con la sua vita.

« Creare è la mia unica gioia » così egli espresse l'equivalenza del vivere e l'operare, sebbene immensamente lontane ed incomunicabili arte e vita, come lagrima e sorriso in Mozart si corrispondono.

E come ogni costrizione imposta al suo lavoro dai modelli, dall'incessante richiesta di opere, dai limiti di tempo e dalle tristi circostanze degli ultimi anni, si tramuta, appena l'idea s'accende nel suo spirito, in felice spontaneità che cancella ogni traccia di quell'origine esterna, così le vicende della sua vita e l'angoscia della morte a lungo contemplata, bruciano e dissolvono ogni loro residuo terrestre all'attuarsi dell'esperienza artistica e balenano riflesse nella vôlta cristallina dell'alto cielo dell'arte, che mai, quanto nelle sue opere, ci è dato di contemplare più luminoso e più puro.

LUIGI MAGNANI.

"*BAUERNSTÜCKE*" *DI W. EGK.*

Fra i giovani musicisti tedeschi ha ottenuto particolare stima e favore in questi ultimi cinque o sei anni Werner Egk. Sale da concerti e teatri ne han presentato oratorî, *Furchtlosigkeit und Wohlwollen* e *Columbus*, e drammi, *Die Zaubergeige* e *Peer Gynt*, nei quali i critici più autorevoli han riconosciuto una piacevole maestria della caratterizzazione scenica, se non un nuovo e proprio ideale operistico, e una vigorosa espressione istrumentalistica. Anche alcune sue composizioni orchestrali sono state lodate pel buon gusto dell'ironia e del grottesco e per la vivezza timbrica. Una *dramatische Tanzdichtung*, da lui stesso sceneggiata, *Joan von Zarissa* – durante una festa alla corte borgognona il favoloso conquistatore uccide il conte, di cui ama la consorte, seguono altre avventure, e ogni quadro è terminato da un evento mortale – rappresentata l'anno scorso a Berlino, ha riposto il problema dei rapporti della mimica con la musica, e ha tentato una soluzione con quella musicalità tutta mossa da ritmi di danze antiche e moderne che è la precipua caratteristica dell'Egk.

Nato nel 1901, è venuto su in un circolo di compositori bavaresi, Karl Off, Karl Marx, Fritz Büchtger e Karl Höller, desiderosi di distinguersi dai partigiani delle tendenze intellettualistiche e astratte che tanto hanno straniato dal popolo l'arte, e di restaurare la concretezza del sentimento e della forma in un accento umano e universale, rifacendosi tuttavia non ai romantici ma ai considdetti classici e perfino ai barocchi e ai medievalisti. Inquietudini, ricerche, queste, comuni a tanti contemporanei; programmi e propositi che si realizzano più o meno, si trasmutano e dissolvono e talvolta fruttificano, com'è proprio delle polemiche, delle critiche e autocritiche. Autodidatta, l'Egk s'è fatta, così informano le riviste musicali della Germania, una grande competenza della orchestrazione, esercitandosi direttamente nella tecnica di ciascun istrumento, ed è riuscito a una vaghezza sonora singolarmente spontanea ed espressiva, la quale s'associa del resto alla predilezione della ritmica marcata, della melodica lineare e vigorosa, e della semplice stesura diatonica, che quasi rappresenta la reazione alla cromatica complessità wagneriana.

Queste caratteristiche si ritrovano nella *suite Georgica*, composta nel '35 in tre tempi, accresciuta poi d'un quarto e congiunta a un'azione mimica, che il maestro Herbert Albert ha diretto al Teatro di Torino. *Suite*, diciamo, per l'assenza di una organicità sinfonica, e la partizione in quattro *Bauernstücke*. Contadinesco è infatti il gusto dei motivi, dei ritmi, pervaso da una bonomia fra seria e faceta, che non è molto lontana dall'accento bavarese echeggiante in tanti passi di R. Strauss. Semplice è la composizione. Nel primo tempo, Allegro, dopo una breve e semplice introduzione ritmica dei flauti, delle trombe e dei violini, i clarinetti intonano per terze una melodia da *Volkslied*, e gli archi in massa compatta segnano come i passi pesanti d'una danza campagnola. Un breve spunto dei flauti e la ripresa da capo del *Volkslied*, ora festosamente cantato dai violini e dalle viole. Anche il secondo tempo è circolare. Con andamento « tranquillo » un flauto propone un *Lied*